

## „IGNI ET AQUA ACCIPI“

Zur Aldobrandinischen Hochzeit <sup>1</sup>

Von BERNARD ANDREAE

Ludwig Curtius <sup>2</sup> hat vor 12 Jahren eine neue Deutung des berühmten antiken Freskogemäldes der Aldobrandinischen Hochzeit vorgetragen. Ich selbst hatte als Student des I. Semesters das Glück, diesen faszinierenden Vortrag zu hören, an den sich eine rege, vor allem mündlich geführte Diskussion anknüpfte <sup>3</sup>. Denn trotz der weitgehend überzeugenden Deutung blieben bei dem Vortrag von Curtius einige Fragen offen.

Bevor wir uns diesen zuwenden, sei das 1605 in einem römischen Haus auf dem Esquilin gefundene und aus der Wand herausgeschnittene Gemälde, das aus dem Besitz des Kardinals Aldobrandini in die Vatikanische Bibliothek gelangte, kurz beschrieben (Taf. 1).

In dem friesartigen Wandgemälde mit seinen rhythmisch verteilten Figurengruppen sind die Vorbereitungen zu einer Hochzeit dargestellt, deren besondere Bedeutung sogleich durch die feierliche, das ganze

<sup>1</sup> Der Beitrag wurde am 12. 5. 1962 als Antrittsvorlesung an der Universität Bonn gehalten. Die Anmerkungen sind auf ein notwendiges Mindestmaß beschränkt. Teile dieses Beitrages werden in die Erklärung der Aldobrandinischen Hochzeit in der Neuauflage des „Führers durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom“ von W. Helbig aufgenommen.

Aus der umfangreichen Literatur zu dem Fresko seien namentlich aufgeführt: B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine* (1907) 1 ff.; W. Amelung, in: Helbig, *Führer* (1912) <sup>3</sup>I 268 ff.; H. Bulle, *Der schöne Mensch* (<sup>2</sup>1912) 656, 711; H. Möbius, *Athenische Mitteilungen* 41 (1916) 213; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (1923) II 874 ff.; G. E. Rizzo, *La Pittura Ellenistico-Romana* (1929) 52; F. Matz, *Archäologischer Anzeiger* (1932) 284; Ders., *Archäologischer Anzeiger* (1944/45) 99 ff.; L. Curtius in: *Vermächtnis der Antiken Kunst*, hrsg. von R. Herbig (1950) 119 ff.; A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, in: *Handbuch der Archäologie* IV 1 (1953) 174; M. Borda, *La Pittura Romana* (1958) 205; M. Napoli, *Pittura Antica in Italia* (1960) 52 ff.

<sup>2</sup> In: *Vermächtnis der Antiken Kunst*, hrsg. v. R. Herbig (1950) 119 ff.

<sup>3</sup> In der wissenschaftlichen Literatur haben sich, soweit ich sehe, nur Rumpf und Borda (vgl. Anm. 1) kritisch zur Aldobrandinischen Hochzeit geäußert. Napoli a. a. O. beurteilt m. E. das Fresko zu gering.

Bild erfüllende Stimmung offenbar wird. Inmitten des Raumes, den in freier und doch bestimmter Weise eine in mehreren Absätzen verlaufende Wand gliedert, steht ein großes Bett, über das weiche Pfühle und eine grüne Decke gebreitet sind. Tief verhüllt in ihren weißen Mantel, den sie auch über den Kopf gezogen hat und unter dem ein veilchenfarbenes, vielfach gefälteles Gewand herauschaut, sitzt die Braut auf dem Bett, die Füße in goldenen Schuhen auf einen niedrigen Schemel gestellt. Ihr zugewandt in eindringlichem Gespräch, das von der Bewegung der Hände begleitet wird, sitzt eine Frau neben ihr, deren Mantel über das mit Myrten bekränzte Haar emporgezogen ist, aber den Oberkörper vorn frei läßt und nur die lässig gekreuzten Beine verhüllt. Die Füße stecken in feinen Sandalen. Die graziöse Erscheinung ist keine andere als die Göttin der Liebe, welche die Braut überredet, sich willig dem Spiel der Liebe zu überlassen. Den linken Arm legt sie ihr aufmunternd um die Schulter, die Geste der rechten Hand unterstreicht ihre Worte. Ihre Augen sind mit großer Intensität auf die still versunkene Braut gerichtet, ihre vollen roten Lippen im Gespräch geöffnet.

Links neben dem Brautbett steht, auf eine niedrige Säule gelehnt, in gelöstem Schwung des zierlichen Körpers ein weibliches Wesen, die Füße locker über Kreuz gestellt, den weiten grünen Mantel, der nur über den Unterkörper herabfällt und den schmalen Oberkörper frei läßt, unter die linke Achsel geklemmt. In anmutiger Gebärde gießt sie mit der Rechten duftendes Öl in die Muschel, die sie in der aufgestützten Linken hält, das liebliche Gesicht versonnen zur Braut gewandt. Wir erkennen in ihr eine der Schönheit und Anmut verbreitenden Gefährtinnen der Liebesgöttin, die uns immer wieder auf griechischen Denkmälern im Kreise Aphroditens begegnen, eine Charis oder Grazie.

Auf der anderen Seite, am Kopfende des Bettes, sieht man auf einer Stufe, deren Bedeutung wir uns noch klarmachen müssen, einen Jüngling sitzen. Zurückgelehnt stützt er sich mit dem rechten Arm auf und umfaßt mit der linken Hand das rechte, angezogene Knie, während er das linke Bein ausstreckt. Er hat sein Haupt mit einem vollen Kranz aus Weinlaub und Efeu bekränzt und wendet sich mit großem Blick und ungeduldig geöffnetem Mund zu den beiden auf dem Bett sitzenden Frauen, als könne er das Ende ihres Gesprächs nicht erwarten. Seine ganze Haltung mit dem auf der Ferse aufgesetzten linken und dem auf die Fußspitze gestellten rechten Fuß drückt unruhiges Harren aus. Der dunkelblaue Mantel ist nachlässig über den Schoß gelegt und fällt zwischen den Beinen in schimmernd aufgehellten Falten zu Boden. Die strahlende Erscheinung des gebräunten schönen Körpers, der herrliche Blick und der dichte Kranz verraten uns, daß es ein Gott ist, der hier auf der Stufe vor dem Brautbett sitzt.

Auf beiden Seiten dieser aus vier einander zugewandten und miteinander beschäftigten Personen bestehenden Mittelgruppe sehen wir je eine Gruppe aus drei Personen, die um ein zwischen ihnen stehendes Gerät versammelt sind.

Links steht eine hehre Frauengestalt, die ihren weißen Mantel auch übers Haupt gelegt hat und in der Linken einen Blattfächer trägt, bei einem Becken, das auf runder Basis aufgestellt ist. Mit der Rechten vermischt sie Essenzen mit dem Wasser, die ein links stehendes Mädchen aus einer Schale in das Becken gießt. Der Knabe im Hintergrund trägt einen eigentümlichen, nicht völlig deutlich zu erkennenden Gegenstand, vielleicht ein Gestell, an dem ein Tuch zum Abtrocknen der Füße aufgehängt ist<sup>4</sup>; denn es ist klar, daß hier das Brautbad bereitet wird, bei dem die Braut mit Wasser besprengt und ihr die Füße gewaschen werden. Auf dem Wege zum Hause des Bräutigams könnten sie staubig geworden sein. Das symbolische Brautbad wird also auf die Fußwaschung und das Besprengen mit Wasser beschränkt. Auf der runden Basis des Waschbeckens liegt ein gelbes Handtuch; gegen ihren Fuß gelehnt ist ein kleines Metallkästchen, das vielleicht Essenzen enthielt.

Den Knaben und das Mädchen glauben wir sogleich benennen zu können. Es sind die bei antiken Hochzeitszeremonien als Diener auftretenden *puella felicissima* und *puer felicissimus*, die *παῖδες ἀμφιθαλεῖς* der Griechen, deren beide Eltern noch leben mußten<sup>5</sup>. Die *matronale* Frau dürfen wir dann wohl als die *pronuba*<sup>6</sup>, die *παράνυμφος* der Griechen ansehen. Auf diesem in Rom gemalten Bilde könnte sogar *Iuno Pronuba* mit ihr gemeint sein, die in ähnlicher priesterlich *matronaler* Gestalt auch auf anderen Denkmälern begegnet<sup>7</sup>.

Entsprechend zu dieser Gruppe sieht man auf der rechten Seite drei Frauen bei einem großen Beckenständer aus vergoldeter Bronze. Die linke, vom Rücken gesehen und in den *Peplos* mit schrägem Mäntelchen darüber gekleidet, hält einen flachen, runden Gegenstand über das große Becken, dessen Bedeutung noch zu ergründen ist. Die beiden rechten Frauen sind Musikantinnen. Die vordere im langen, bläulich schimmernden *Kitharödengewand* schlägt die Leier, in schwingend musikalischer Gebärde des ganzen Leibes, den linken Fuß weit zurückgestellt, den Oberkörper nach hinten geworfen, den Kopf mit rötlichem Haar zur Seite, aus dem Bild heraus, gewandt. Die Leier ist an einem quer über den Rücken laufenden Riemen aufgehängt, und während das Mädchen mit der Linken die Saiten stimmt, entlockt sie ihnen mit dem *Plektron* in der Rechten die Töne, die den Gesang der anderen, hinten stehenden Frau begleiten. Diese steht steil aufgerichtet da, den linken Arm unter dem schräg übergeworfenen braunen Mantel verhüllt und in die Hüfte gestützt, die Rechte ausdrucksvoll erhoben. Ihr Haupt schmückt eine hohe Krone. Sie singt das *Epithalamium*, das vor dem Hochzeitsgemach gesungene Brautlied.

<sup>4</sup> Dies ist der plausible Vorschlag von Nogara, a. a. O. 22.

<sup>5</sup> RE I 1958 f. s. v. *ἀμφιθαλεῖς* (Stengel); A. Rossbach, Untersuchungen über die römische Ehe (1853) 336; vgl. Varro bei Servius zu Aen. IV 167.

<sup>6</sup> RE XXIII 1, 750 ff. s. v. *Pronuba* (Weinstock).

<sup>7</sup> I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, MemAmAc. 22 (1955) 163 ff. Taf. 58 f.

Nun stellt sich die Frage nach dem Werdegang dieses Bildes. Denn, daß es nicht ein Original im eigentlichen Sinn ist, geht aus der Diskrepanz von Großartigkeit der künstlerischen Erfindung und handwerklicher Gestaltung im einzelnen hervor. Es genügt, auf die ungleichmäßige Proportionierung der verschiedenartigen Figuren, auf die großen, plumpen Hände, die flüchtige Strichelung bei der Schattierung, die sorglose Art der ganzen Zeichnung aufmerksam zu machen, die in seltsamem Gegensatz steht zu dem unauslöschlichen Zauber, den das Bild ausströmt. Ein Meisterwerk höchsten Ranges ahnen wir als Urbild, das aber in dem römischen Gemälde eine noch klarer zu erfassende Umsetzung erfahren hat.

Ludwig Curtius faßte dieses Bild als eine Einheit auf, als weitgehend getreue Kopie eines griechischen Tafelgemäldes, das die am Antheserienfest zu Athen feierlich begangene Zeremonialhochzeit des Archon Basileus mit seiner Gattin darstellt<sup>8</sup>. Unter dieser Hochzeit verstand man die Wiederholung des Hieros Gamos von Dionysos und Ariadne, der am Frühlingsfest zum Segen des ganzen Volkes Gegenwart wurde<sup>9</sup>. Der Höhepunkt dieses Festes war der feierliche Hochzeitszug, in dem der oberste Priester der Stadt als ein neuer Dionysos zu seinem Amtssitz geführt wurde, um dort sinnbildlich die Hochzeit mit seiner Gemahlin als einer neuen Ariadne zu vollziehen.

Wie Curtius<sup>10</sup> gezeigt hat, waren die attischen Vasenmaler, die diesen Festakt darstellten, feinfühlig genug, immer Dionysos selbst anstelle des Archon Basileus zu setzen. Die von Curtius herangezogenen Vergleichsbeispiele, die unabhängig von ihm zur gleichen Zeit auch von Margarete Bieber<sup>11</sup> in diesem Sinn gedeutet wurden, sind so unmißverständlich, daß man sich der Überzeugungskraft seiner Beweise kaum verschließen kann.

Und doch wollte diese Erklärung nicht ganz befriedigen, besonders eine Frage drängte sich immer wieder auf: Was konnten die Römer der frühen Kaiserzeit, die ihre Wohnung mit diesem Bild schmückten, sich unter einer nur aus attischem Festesbrauch verständlichen Zeremonie vorstellen?

Römische Hochzeitsdarstellungen sehen ganz anders aus. Wir kennen sie von vielen Denkmälern, die sich durch die ganze Kaiserzeit hinziehen, von Münzen, geschnittenen Steinen, Terrakotten, Elfenbeinschnitzereien, Malerei, Stein- und Stuckreliefs und vor allem von Sarkophagen<sup>12</sup>. Immer erscheint hier die Eheschließung im Typus der *Dextrarum Iunctio*<sup>13</sup>. Braut und Bräutigam stehen einander in aufrechter Haltung gegenüber und fügen die rechten Hände ineinander.

<sup>8</sup> A. a. O. 138 ff.

<sup>9</sup> L. Deubner, *Attische Feste* (1932) 100 ff.

<sup>10</sup> A. a. O. 131.

<sup>11</sup> M. Bieber, *Eros and Dionysos on Kerch Vases*, in: *Hesperia Suppl.* 8 (1949) 31 ff.

<sup>12</sup> A. Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmal* (1871).

<sup>13</sup> L. Reekmans, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 31 (1958) 25 ff.

Das Beispiel einer Grabplatte von der Isola Sacra bei Ostia<sup>14</sup> hat für den Gang unserer Untersuchung noch eine besondere Bedeutung, weil wir zu Füßen des Bräutigams einen tragbaren Focus<sup>15</sup> stehen sehen, also ein Kohlenbecken, aus dem helle Flammen schlagen, während hinten an das dreibeinige, faßartige Bronzegerät der Deckel angelehnt ist, mit dem die Flamme abgedeckt wurde, wenn man die Glut hüten wollte. Dieses Gerät war offenbar mit dem Hochzeitsritus verbunden, da wir es auch bei anderen Hochzeitsdarstellungen<sup>16</sup> beobachten. Diese Einzelheit wird später noch für unsere Untersuchung wichtig werden. Zunächst ist festzustellen, daß die römische Hochzeitsdarstellung von ganz anderer Art ist als die Aldobrandinische Hochzeit. Um so mehr ist zu fragen, welchen Sinn die Römer diesem Bild gaben.

Es erhebt sich aber noch eine weitere große Frage: Ist das Gemälde so, wie wir es jetzt vor uns sehen, wirklich eine Einheit, wie Curtius annahm? Wenn man es unvoreingenommen betrachtet, so fällt auf, daß die um das Brautbett versammelten vier Figuren in der Mitte kräftiger durchmodelliert, plastischer, reicher in Bewegung und Gewandmotiven, schärfer in den Umrissen und, was am auffälligsten ist, von größerem Wuchs sind als die Figuren der beiden Dreiergruppen auf den Flügeln. Der Unterschied der Größe könnte sich daraus erklären, daß in der Mitte göttliche, in den Flügelgruppen sterbliche Wesen gemeint seien. Aber erstens werden wir sehen, daß dies nicht der Fall ist, und außerdem ist der Unterschied, wie bei den Mittelfiguren die Gesichtszüge klar und groß hervortreten, während sie bei den Figuren der Seiten verschwommen sind, wie der Körper sich dort schwellend unter dem reich gefältelten Gewand abzeichnet, während er hier unter müde herabfallenden, öden Steilfalten verborgen ist, dieser Unterschied also ist damit nicht erklärt. Und dann das Verhältnis der Figuren zum Raum! Die Gestalten der Mitte sind räumlich ausgreifend gebildet, sie setzen ihre Füße vor sich auf den Boden des Raumes, sie bewegen sich frei nach allen Seiten, haben nicht wie die Figuren der rechten Flügelgruppe auf einen Strich reduzierte Standflächen, die auf dem hinteren Rand des perspektivisch gezeichneten Bodens aufgereiht sind, während man den Eindruck hat, daß die Körper oben im Kreise um den Bronzeständer stehen. Darin drückt sich eine Unsicherheit der räumlichen Gestaltung aus, von der wir bei der Mittelgruppe nichts bemerken. Gleichwohl wird

<sup>14</sup> G. Calza, *La Necropoli nell'Isola Sacra* (1940) 195 ff. Abb. 99 f. L. Reekmans, a. a. O. 30 Abb. 4. R. Calza und E. Nash, *Ostia* (1960) 71 Abb. 97.

<sup>15</sup> Von R. Calza, a. a. O. 71 als Getreidescheffel angesehen.

<sup>16</sup> Auf dem Hochzeitssarkophag in Leningrad (Ermitage, *MonInst.* IV Taf. 9; S. Reinach, *Rép. Rel.* III 501) sehen wir Braut und Bräutigam bei einem tragbaren Focus aus Bronze, auf dem Feuer brennt. Der Bräutigam bringt hier allerdings ein Opfer dar. Auf dem berühmten Annona-Sarkophag im Thermenmuseum (L. Reekmans, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 31 [1958] 42 f. Abb. 13 [mit Literatur]; L. v. Matt und B. Andreae, *Römische Bildwerke* [1958] Taf. 29) steht vor dem Brautpaar ein Bronzeständer, auf dem helles Feuer brennt.

bei der Gruppe um den Bronzeständer eine bestimmte kompositionelle Absicht spürbar. Die Figuren bilden eine Art Figurennische, in deren Mitte der Ständer seinen Platz hat, wobei die hinten stehende Sängerin von vorn, die beiden vorn stehenden Frauen aber vom Rücken gesehen sind.

Eine Figurennische bilden auch die drei auf der anderen Seite im Halbkreis um das Wasserbecken Stehenden. Unter dem Gesichtspunkt der Komposition betrachtet, erweisen sich die beiden Flügelgruppen also als gleichartig. Auch in stilistischer Hinsicht sind sie untereinander näher verwandt als mit der Mittelgruppe. „Figurennischen“, das heißt halbkreisförmige Anordnung der Figuren um ein Zentrum, sind eine typisch römische Kompositionsform<sup>17</sup>.

Ganz anders ist demgegenüber das Kompositionsprinzip des Mittelteils. Die Kline, auf der die beiden Frauen sitzen, ist diagonal in den Raum gestellt, und diese Diagonale wird durch den in gleicher Richtung auf einer Stufe sitzenden Jüngling noch verlängert und höchst wirkungsvoll betont. Im Kontrast zu dieser den Raum beherrschenden Diagonalen sitzen die beiden Frauen seitlich auf dem Bett in einer die Hauptdiagonale kreuzenden und sie in ihrer Wirkung steigernden Nebendiagonalen, der auch die aufgestützte Charis zugeordnet ist. Die räumliche Bedeutung dieser Komposition wird erst dann völlig klar, wenn man die ganze Gruppe von der fast flächenparallel verlaufenden Wand löst, die den Figuren zwar Relief gibt, auf der anderen Seite aber das räumhaltige Motiv der einander kreuzenden Diagonalen nicht voll zur Entfaltung kommen läßt. Dieses Kompositionsschema hat Friedrich Matz als späthellenistisch erwiesen<sup>18</sup>. Strukturmäßig ist es griechisch. Die eigentümliche flächige Behandlung<sup>19</sup> aber, die es in unserem Bild erfahren hat, geht zusammen mit der auch anderweitig in klassizistischer Kunst zu beobachtenden flächigen Wiedergabe ursprünglich räumhaltiger Motive, die insbesondere eine Stileigenart der Wandmalerei augusteischer Zeit ist. In diese Zeit müssen wir die Ausführung des Wandgemäldes auch wegen der zarten, fein nuancierten Farbgebung, wegen des Rahmens und wegen der Form des nur rechts erhaltenen Pilasterkapitells setzen<sup>20</sup>. Nun glauben wir deutlicher zu sehen, wie es

<sup>17</sup> F. Matz, Bemerkungen zur römischen Komposition, Abh. Mainz (1952) Nr. 8, 625 ff.; Matz erklärt allerdings, daß sich die Ausbildung der neuen Komposition erst in nachaugusteischer Zeit vollziehe. Wir glauben jedoch, hier bereits ein Beispiel augusteischer Zeit fassen zu können.

<sup>18</sup> Archäologischer Anzeiger (1944/45) 99 ff. <sup>19</sup> Curtius, a. a. O. 159.

<sup>20</sup> Die entsprechende Stelle links ist zerstört und erst später ergänzt worden. Man darf also aus dem Fehlen des Pilasters links nicht schließen, das Bild stelle nur einen Ausschnitt aus einem Fries dar. Die Ausgräber, die es in dieser Form aus der Wand herausgeschnitten haben, hätten gewiß nicht die Hälfte des Bildes zurückgelassen. Auch das spricht dafür, daß wir ein in sich abgeschlossenes Bild vor uns haben. — Zur Datierung vgl. M. Borda, La Pittura Romana (1958) 204 f. Hier wird auch auf den Unterschied zwischen Mittel- und Flügelgruppen hingewiesen.

zur Entstehung dieses Wandgemäldes kam. Aus dem griechischen Vorbild übernommen wurde nur die Gruppe der vier Figuren um das Brautbett. Die beiden im Schema der Figurennische gestalteten Flügelgruppen wurden unseres Erachtens erst vom römischen Wandmaler hinzugefügt, der sich die Typen dazu aus anderen Quellen zusammensuchte, worauf wir gleich noch zurückkommen.

Eine besondere Bedeutung für den neuen Zusammenschluß verschiedenartiger Motive und Figurentypen zu einer einheitlichen Komposition besitzt die Wand, die eine Art idealen Raum für die feierliche Handlung schafft. Die einzelnen Gruppen werden durch sie miteinander verklammert und zugleich in ihrem (wie wir noch sehen werden) inhaltlich bedingten Ort kompositionell betont. Die gliedernde Funktion der Wand wird deutlich, wenn man das Verhältnis der Figuren zu den Kanten der Wand ins Auge faßt. Die Gruppe um das Wasserbecken steht vor der beschatteten, durch die scharfe Vorderkante des breiten Mauervorsprungs in der Ecke abgetrennten Wand wie in einem eigenen Raum. Die Gruppe um den Bronzeständer steht vor der blauen Luft außerhalb des Gebäudes, aber das Mädchen mit der Haube ist so vor das Ende der Wand gestellt, daß diese über ihr Haupt hinausragt. Ebenso steht auf der anderen Seite die Pronuba vor dem Knick der Wand. In der gleichen Weise werden auch der sitzende Jüngling und das Mädchen mit Muschel und Alabastron von den hinter ihnen senkrecht nach oben laufenden Kanten der Wand gleichsam gehalten, während das Paar auf dem Bett sich vor der bräunlichen Wandfläche klar entfaltet. Hier in der Mitte bildet die Wand einen nach den Seiten hin deutlich abgesetzten Raum, den rechts der bis zum gebälkartigen Rahmen aufragende Pfeiler, links die helle Wand des Mauervorsprungs begrenzen. In diesem Raum nun steht das Brautbett, hier ist die Braut noch einmal für eine kurze Spanne der Sammlung für sich, während Venus ihr Mut zuspricht und eine Grazie sich anschickt, zugleich mit duftenden Wohlgerüchen den Zauber der Schönheit über sie auszugießen. Vor diesem nur mit andeutenden Mitteln abgeteilten Raum sitzt ein Jüngling auf einer Stufe, die man, hat man sich einmal in die seltsam schwebende und unausgesprochene Realität<sup>21</sup> dieser Räume eingesehen, nur als Schwelle auffassen kann. Es sei gleich gesagt, daß wir in diesem Jüngling nicht Hymenäus<sup>22</sup>, sondern mit Curtius<sup>23</sup> den Bräutigam erkennen.

Andreas Rumpf<sup>24</sup> hat kürzlich erklärt, nur die Braut auf dem Brautbett sei unter den Figuren der sich lose aneinanderreihenden Gruppen sicher zu deuten. Da nur ein Bruchteil des Frieses erhalten sei, fehle der Bräutigam. Alle Erklärungsversuche seien demnach müßig

<sup>21</sup> Eine ähnliche Darstellungsweise hat R. Herbig am Mysterienfries der Villa Irem beobachtet: Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla in Pompeji (1958) 59.

<sup>22</sup> C. Robert in: Hermes 35 (1900) 658 ff. Amelung, Bulle, Pfuhl, Möbius, Rizzo s. Anm. 1.

<sup>23</sup> A. a. O. 121.

<sup>24</sup> Malerei und Zeichnung, in: Handbuch der Archäologie IV 1 (1953) 174.

und überflüssig. Nun zeigt sich aber, daß wir es mit einer sorgfältig ausgewogenen, in sich abgeschlossenen Komposition zu tun haben. Wir sind also berechtigt, das Fresko als in sich vollständiges Bild aufzufassen, in dem alles Wesentliche dargestellt ist, was zur Hochzeit gehört. Hierzu hat Curtius<sup>25</sup> aber schon sehr richtig bemerkt, daß eine Hochzeit ohne Bräutigam eine lamentable Angelegenheit bleibt. Kein anderer als der Bräutigam könnte auch in dieser ungeduldig erwartungsvollen Stellung vor dem Brautgemach sitzen, nur er darf so indiskret in den Raum hineinspähen, ob die Überredungsszene, die zur Hochzeit gehört, nicht bald ihr Ende habe. Wo soll auch der Bräutigam während der letzten notwendigen Vorbereitungen weilen, wenn nicht im Raum vor dem Hochzeitsgemach? Wenn man sich einmal die antiken Hochzeitsriten<sup>26</sup> vergegenwärtigt, so wird es immer notwendig sein anzunehmen, daß der Bräutigam, selbst nachdem er die Braut über die Schwelle seines Hauses gehoben hat, noch einmal vor dem Brautgemach wartet, bis die Braut bereit ist, ihn zu empfangen. Den Griechen, die alle Vorgänge des Lebens mit der größten Natürlichkeit aufgefaßt und dargestellt haben, mochte es selbstverständlich erscheinen, daß der wartende Bräutigam sich auf die Schwelle des Brautgemachs setzte, zumal wenn es der von allen Hemmungen gelöste Gott des Weines selber war. Denn auch hierin kann man Curtius<sup>27</sup> nur zustimmen, daß dieser göttliche Jüngling mit dem hohen Kranz aus Efeu und Korymben kein anderer ist als Dionysos. So sieht, soviel wir bisher wissen, nur Dionysos aus<sup>28</sup>. Es ist deshalb methodisch unausweichlich, diesen Jüngling Dionysos zu nennen. Da die Braut aber nicht Ariadne sein kann, die Dionysos auf Naxos unter freiem Himmel fand und zu seiner Gemahlin machte, glaube ich, daß Ludwig Curtius' Deutung zu Recht besteht. Dem Vorbild unseres Gemäldes liegt die einzige uns bekannte Hochzeit des Dionysos zugrunde, die sich in einem Haus vollzieht: es ist die am Anthesterienfest gefeierte Heilige Hochzeit, die vom Archon Basileus in der Rolle des Dionysos vollzogen wird und die sich im Bukoleion, dem Amtssitz des Archon Basileus, abspielt. Ein Name für die Gemahlin des Archon Basileus, die an diesem Tag in die Rolle der Ariadne eintritt, ist nicht überliefert<sup>29</sup>. Er tut auch nichts zur Sache. Es genügt, daß Curtius uns zu der Erkenntnis geführt hat, daß die Zeremonialhochzeit des Anthesterienfestes in dem Vorbild wenigstens der Mittelszene der Aldobrandinischen Hochzeit eine großartige Bildwerdung erfahren hat.

Aber welchen Sinn bekam das Bild, als es in unserem Fresko eine feinfühligere Umsetzung nach der Art der neuattischen Werkstätten im Stil augusteischer Zeit durchgemacht hatte, wobei die Mittelgruppe

<sup>25</sup> A. a. O. 125.

<sup>26</sup> A. Rossbach, Untersuchungen über die römische Ehe (1853) 254.

<sup>27</sup> A. a. O. 125.

<sup>28</sup> Am ähnlichsten ist der Bacchus der Mysterienvilla: A. Maiuri, La Villa dei Misteri (1930) Taf. 8.

<sup>29</sup> G. Macurdy, American Journal of Philology 49 (1928) 276; M. Bieber, Hesperia Suppl. 8 (1949) 34 Anm. 20.

durch die beiden im römischen Schema komponierten Flügelgruppen erweitert wurde?

Zunächst ist die Frage, was die angefügten Gruppen bedeuten. Wenn sie römische Hinzufügung sind, wie wir annehmen, dann muß ihr Sinn sich aus römischem Hochzeitsbrauch erklären. Tatsächlich ist dies in der denkbar einfachsten Weise der Fall. Die beiden Musikantinnen singen das Epithalamium<sup>30</sup>. Aber es sind keine gewöhnlichen Sängerrinnen, die das Hochzeitslied anstimmen. In ihrer ganzen Gestaltung erinnern sie an die Musen. Die hinten Stehende mit dem dunklen Mantel ist noch besonders durch eine eigentümliche hohe Krone ausgezeichnet, die wir zwar von anderen Denkmälern nicht kennen, die aber anzeigt, daß es sich nicht um eine sterbliche Sängerin handelt. Der Blick ihrer großen dunklen Augen geht versonnen in die Ferne, als sähe sie zukünftiges Geschick des Hochzeitspaares voraus. Man ist versucht, in diesen erhabenen Gestalten die beiden uns bisher nur aus der Literatur bekannten Carmentes Prosa und Postverta<sup>31</sup> zu erkennen. Der Name Carmentes dieser Quellen-, Geburts- und Weissagegöttinnen ist von Carmen, der alten Bezeichnung der Weissagung, abgeleitet<sup>32</sup>. Prosa und Postverta heißen sie von der Kopf- oder Steißlage des Kindes im Mutterleib, nach anderen antiken Autoren aber auch daher, daß die Carmentes als weissagende Gottheiten die Vergangenheit sowohl als auch die Zukunft überschauen<sup>33</sup>. Ihrem Wesen nach sind sie mit den Camenen verwandt, die ursprünglich ebenfalls mit Weissagekraft ausgestattete Quellnympfen und Geburtshelferinnen waren, aber schon früh mit den griechischen Musen identifiziert wurden<sup>34</sup>. Daß hier die Carmentes eben in einer den Musen verwandten Gestalt als Sängerrinnen des Epithalamiums erscheinen und gleichsam das Glück der Nachkommenschaft des Brautpaares singen, erscheint nur sinnvoll. In der Haltung der Göttinnen, von denen die eine vor sich hinblickt, während die andere sich zurückwendet, könnte man sogar eine Anspielung auf die Namen der beiden Carmentes Prosa und Postverta erkennen.

Lassen sich diese beiden Gestalten also aus römischer Religionsvorstellung heraus erklären, so bleibt die Frage, was die Frau an dem Bronzeständer zu bedeuten hat. Man pflegt diesen Bronzeständer, an dem seitlich Tragegriffe herabhängen, ein Thymiaterion, d. i. ein

<sup>30</sup> RE IX 1, 130 ff. s. v. Hymenaios (Maas).

<sup>31</sup> Daremberg und Saglio, Dictionnaire des Antiquités II 923 s. v. Carmenta; (Bouché-Leclercq) Roscher, Lexikon der Mythologie I 1, 851 ff. s. v. Carmenta; (Wissowa) G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer (1912) 220 f.; RE I 2357 s. v. Antevorta (Aust); RE XXII 1, 314 f. s. v. Porrina (Kraus); RE XXII 1, 987 s. v. Postverta (Kraus); RE XXIII 1, 859 s. v. Pro(r)sa (Kraus); K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1961) 136 f.

<sup>32</sup> Roscher, Lexikon der Mythologie I 1, 853 s. v. Carmenta (Wissowa).

<sup>33</sup> Roscher, Lexikon der Mythologie I 1, 853 s. v. Carmenta (Wissowa).

<sup>34</sup> Roscher, Lexikon der Mythologie I 1, 846 s. v. Camenae (Wissowa); Daremberg und Saglio, Dictionnaire des Antiquités II 857 f. s. v. Camenae (Bouché-Leclercq); RE III 1427 s. v. Camenae (Aust).

Räuchergefäß, zu nennen, ohne zu beachten, daß das Becken dafür viel zu groß ist. Die Unzahl der uns bekannten Thymiateria, die Wigand<sup>35</sup> gesammelt hat, zeigen eine kleine, dem Zweck angemessene Schale für die Aufnahme der Holzkohle, auf die die Weihrauchkörner gestreut werden. Wer einmal Weihrauch entzündet hat, weiß, daß man mit einem so großen Becken das ganze Haus einnebeln würde. Nun hat Wigand<sup>36</sup> bereits den richtigen Weg zum Verständnis des Geräts gezeigt, als er darauf hinwies, daß die in der archäologischen Literatur als Thymiateria bezeichneten Geräte nicht nur als Räuchergeräte, sondern „allgemein als Feuerstellen verschiedenen Zwecken, je nach dem gerade vorhandenen Bedürfnis, dienten“. Uns sind in der Tat aus der römischen Antike solche tragbaren Feuerstellen verschiedener Bestimmung teils im Original erhalten, teils kennen wir sie von Darstellungen. Aus Etrurien stammt ein mit einem Deckel ausgerüstetes Kohlenbecken im Museo Gregoriano des Vatikans<sup>37</sup>. In Pompeji fand man niedrige sogenannte „Bracieri“<sup>38</sup>, in denen noch Reste von Holzkohlen erhalten waren. Aber auch höhere, offenbar nicht zum Wärmen bestimmte Kohlenbecken, wie das berühmte, von drei Panen getragene Bronzegerät aus Pompeji<sup>39</sup>, kommen vor. Daß in solchen Becken hell loderndes Feuer entfacht wurde, beweist ein aus Tripolis stammendes Relief<sup>40</sup>, auf dem ein Schmiedegeselle mit Blasrohren einem Kohlenbecken Luft zuführt. Auf anderen Denkmälern, wie z. B. einem reliefierten Altar im Louvre<sup>41</sup>, sehen wir auf einer Basis ein ähnliches Becken, in dem die Flamme aufschlägt. Helles Feuer brennt auch in einem gewiß aus Bronze gedachten Kandelaber an der Totenkline eines Reliefs aus dem Hateriergrabmal<sup>42</sup>. Waren die bisher betrachteten Geräte aus Bronze, so finden wir Nachahmungen dieser Bronzeformen bei mächtigen Marmorkandelabern aus der Villa Hadriana<sup>43</sup>, die aber gewiß von Formen wie dem Bronzeständer der Aldobrandinischen Hochzeit abgeleitet sind und beweisen, daß wir auch in diesem ein kandelaberartiges Gerät zu sehen haben, in dem ein Holzkohlenfeuer zu heller Glut entfacht werden kann.

Nun entsinnen wir uns, daß wir schon auf den zuvor betrachteten römischen Hochzeitsdenkmälern (o. S. 7) ein ähnliches Bronzegerät

<sup>35</sup> Bonner Jahrbücher 122 (1912/13) 1 ff.

<sup>36</sup> A. a. O. 77.

<sup>37</sup> Museo Gregoriano I Taf. 14; MonInst. 1837 Taf. 42; Daremberg und Saglio, Dictionnaire des Antiquités II 2, 1196 Abb. 3126 s. v. focus (Gachon).

<sup>38</sup> F. Winter, Die hellenistische Kunst in Pompeji Bd. IV; E. Pernice, Gefäße und Geräte aus Bronze 4 f.; Enciclopedia dell'Arte Antica I 679 Abb. 871 s. v. arredamento (Matz).

<sup>39</sup> G. M. A. Richter, Ancient Furniture (1926) 139 Abb. 362; H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands, Erg.-Band Taf. hinter S. 108.

<sup>40</sup> RevArch. 20 (1892) Taf. 23,2.

<sup>41</sup> P. Guzman, L'Art décoratif de Rome (1909) Taf. 179,1.

<sup>42</sup> Enciclopedia dell'Arte Antica III 1112 Abb. 1422 s. v. Haterii, Monumento degli (Ambrosetti); P. Guzman, L'Art décoratif de Rome, Taf. 27.

<sup>43</sup> P. Guzman, L'Art décoratif de Rome, Taf. 119; Enciclopedia dell'Arte Antica II 306 Abb. 119 s. v. Candelabri (Bendinelli).

kennengelernt haben. Ich glaube deshalb, daß wir auch in dem Gerät der Aldobrandinischen Hochzeit einen tragbaren Focus vor uns haben, einen schmuckvoll gearbeiteten Herd, in dem das häusliche Feuer aufbewahrt und verehrt wurde. Wenn es zu Zeremonien benötigt wurde, fachte man die Glut zu heller Flamme an, deckte sie sonst aber ab, um sie zu hüten. Dies, so möchte ich annehmen, bedeutet der Gestus der mit Peplos und schrägem Mäntelchen feierlich gekleideten Frau, die ihr Haar in einer Haube verborgen hat. Der flache runde Gegenstand in ihrer Hand kann wohl nur ein Deckel sein, mit dem die Glut, ohne sie ganz zu ersticken, abgedeckt wird. Deshalb ist er kleiner als der Beckenrand. In dieser Gestalt Vesta selbst, die göttliche Hüterin des Herdfeuers, zu erkennen ist zwar verlockend, aber schwerlich beweisbar<sup>44</sup>. Wichtiger ist hier auch die Frage: Was soll der Focus auf der Schwelle des Hauses bedeuten und weshalb wird das Feuer schon wieder abgedeckt?

Eine Antwort auf diese Frage erhalten wir, wenn wir unseren Blick auf die andere Seite richten, wo eine Matrone, die wir als die Pronuba ansprachen, und zwei dienende Halbwüchsige um ein Wasserbecken versammelt sind. Die Pronuba hält einen Fächer in der Hand, ein Flabellum. Wir wissen, daß man die Flabella auch dazu benutzte, die Glut anzufachen<sup>45</sup>. Vielleicht hat die Matrone dies zuvor auch hier bei dem Focus am Eingang des Hauses getan und ist dann, nachdem der Ritus dort vollzogen war, ins Haus hineingegangen, um die Waschung der Braut vorzubereiten; denn Feuer und Wasser spielten eine hervorragende Rolle im römischen Hochzeitszeremoniell<sup>46</sup>. Man nannte die Heirat geradezu *aqua et igni accipi*: „mit Wasser und Feuer aufgenommen werden“. So heißt es z. B. bei Scaevola<sup>47</sup>: *die nuptiarum, priusquam virgo ad eum transiret et priusquam aqua et igni acciperetur, id est nuptiae celebrarentur, etc.*: „Am Hochzeitstag, bevor die Jungfrau zu ihm geht und bevor sie mit Wasser und Feuer aufgenommen wird, d. h. die Hochzeit gefeiert wird, usw.“ Daß diese Zeremonie beim Eingang in das Haus des Bräutigams vollzogen wurde, berichtet uns Varro<sup>48</sup>: *ignis et aqua . . . nuptiis in limine adhiben-*

<sup>44</sup> RE 2. Reihe VIII A 2, 1717 ff. bes. 1728 s. v. Vesta (Koch); K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1961) 90.

<sup>45</sup> Daremberg und Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* II 2, 2052 s. v. Flabellum (Fougère); RE VI 1963 s. v. Fächer (Mau).

<sup>46</sup> A. Rossbach, *Untersuchungen über die römische Ehe* (1853) 361; E. Samter, *Familienfeste der Griechen und Römer* (1901) 14 ff.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1961) 96 f. Vgl. in diesem Zusammenhang die völlig falsch begründete Erklärung des Bildes als Darstellung der Aufnahme der Braut in die Familiengemeinschaft durch Feuer und Wasser in einem Manuskript der Bibliothèque Nationale, das Nogara, a. a. O. *Appendix* 4, S. 28, abgedruckt hat.

<sup>47</sup> Cervidius Scaevola, *Digesta* 24, 1, 66, 1.

<sup>48</sup> Varro, *De lingua latina* V 61. Daß bei der Zeremonie des *aqua accipi* die Fußwaschung eine Rolle spielte, erklärt eine andere, von Servius im

tur: „Feuer und Wasser werden am Hochzeitstag auf der Schwelle dargeboten.“ Wie die Zeremonie im einzelnen vor sich ging, wird nicht geschildert, nur Plutarch<sup>49</sup> erklärt, die Römer hätten die Braut Feuer und Wasser berühren lassen: τὴν γαμουμένην ἀπτεσθαι πυρὸς καὶ ὕδατος κελεύουσιν.

Wenden wir nun unseren Blick wieder auf das Bild, so glauben wir, die ganze Zeremonie sich vor unseren Augen abspielen zu sehen. Die Braut ist im Hochzeitszug am Hause des Bräutigams angekommen. Hier hat die Pronuba mit dem Flabellum die Flamme aus der Glut im Focus entfacht, und die Braut hat das Feuer berührt. Dann wurde die Braut zum Hochzeitsbett geführt, während draußen das Hochzeitslied, das Epithalamium, erklingt. Das Feuer im Focus wird abgedeckt, und die Pronuba schreitet zu dem von einer Puella felicissima und einem Puer felicissimus bereiteten Becken für die Waschung der Braut, d. h. für den zweiten Teil der Zeremonie. Während dieser Vorbereitungen hat Venus sich zur Braut gesellt, um ihre Hemmungen zu überwinden. Der Bräutigam aber muß vor dem Brautgemach das Ende der Zeremonien abwarten.

Die Flügelgruppen sind also ganz aus römischem Hochzeitsbrauch zu verstehen, wodurch unsere durch die Formgebung begründete Annahme, sie seien Hinzufügung des römischen Wandmalers, bestätigt wird. Wenn wir es nun bei unserem Bild mit einer in römischem Milieu sich abspielenden Hochzeit zu tun haben, dann ist auch wahrscheinlich, daß der Raum, in dem sie sich vollzieht, römisch, das heißt aus der Bauweise des römischen Hauses zu erklären ist. In der Tat glauben wir die eigentümliche Gliederung der Wand, die hinter den Figuren entlangläuft und für die Überführung des griechischen Vorbildes in römischen Sinn- und Formzusammenhang so bedeutungsvoll ist, auf diese Weise besser erklären zu können. Das Eigentümliche an dieser Wand ist, daß sie rechts wie eine Zungenmauer ins Freie vorstößt, daß hier also, wie

Aeneis-Kommentar zu IV 167 überlieferte Varro-Stelle: „Varro dicit: aqua et igni mariti uxores accipiebant, unde hodieque et faces praelucent, et aqua petita de puro fonte per felicissimum puerum aliquem aut puellam interest nuptiis, de qua nubentibus solebant pedes lavari.“ Wenn Servius hier zu Unrecht aus dem aqua accipere Varros eine Fußwaschung gemacht hätte, wie K. Latte, Römische Religionsgeschichte (1961) 96 annimmt, so würde das nicht bedeuten, daß nicht auch ein anderer, wie etwa der Maler der Aldobrandinischen Hochzeit, die Zeremonie so aufgefaßt haben könnte wie Servius. Es lag offenbar nahe, das aqua accipi und die Fußwaschung der Braut miteinander zu verbinden. Auch Festus, 87, 11 erklärt, daß die Braut bei dieser Zeremonie mit Wasser besprengt wurde, damit sie rein werde, ein der Fußwaschung vergleichbarer Akt: „Aqua aspergebatur nova, sive ut casta paraque ad virum veniret, sive ut ignem atque aquam cum viro communicaret.“ An der Anm. 49 zitierten Stelle Quaestiones Romanae 1 spricht auch Plutarch von der reinigenden Kraft des Wassers.

<sup>49</sup> Plutarch, Quaestiones Romanae 1.

wir stillschweigend vorausgesetzt haben, der Eingang des Hauses ist. Dann beginnt, durch einen bis zum Rahmengebälk aufsteigenden Pfeiler abgetrennt, ein größerer, abgeschlossener Raum, der nach dem Hintergrund zu eine Nische aufweist, in der das zeremonielle Brautbad vorbereitet wird. Die altrömische Hochzeit vollzieht sich im Atrium des Hauses<sup>50</sup>. Hier steht der lectus genialis, das Brautbett, das auch, weil es der Haustür gegenüberstand, lectus adversus genannt wurde<sup>51</sup>. Werfen wir nun einen Blick auf den typischen Grundriß eines römischen Hauses<sup>52</sup>, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß mit dem kulissenartigen Aufbau hinter den Figuren der Aldobrandinischen Hochzeit an etwas Ähnliches gedacht ist. Die Zungenmauer könnte man als die Wand des Vestibulums auffassen, auf dessen Schwelle der Focus für die Zeremonie des igni accipi steht, die nach Varro in limine, „auf der Schwelle“, vollzogen wurde. Vor dem Hause wird das Epithalamium gesungen, während der Bräutigam im Vestibulum auf der Schwelle des Atriums sitzt. Dieses könnte man in dem Raum erkennen, in dem das Brautbett, der lectus genialis, steht; die Nische, in der das Brautbad vorbereitet wird, wäre als eine der Alae aufzufassen. Zu verstehen ist das Ganze allerdings nur als ein ins Bühnenmäßige übertragener Schnitt durch das römische Haus, in dem die Raumfolge Vestibulum, Atrium, Alae abgelesen werden kann, wobei jedoch alles in jener schwebenden, in Andeutungen verharrenden Raumgestaltung bleibt, die schon von dem Thema dieser weihevollen Götterhochzeit gefordert wird.

In dem römischen Wandbild augusteischer Zeit wird also das griechische Vorbild, das wir nur noch in der Mittelgruppe durchschimmern sehen, in der gleichen Weise in römisches Denken und Empfinden transponiert, wie wir es in den Dichtungen eines Vergil und Horaz, in der Philosophie Ciceros, in der Architektur Vitruvs beobachten. Der Sinngehalt wird dadurch rein römisch. Hier ist nicht mehr an die Zeremonialhochzeit des Archon Basileus mit seiner Gemahlin am Anthesterienfest gedacht, sondern die Hochzeit des Bacchus mit einer irdischen Braut vollzieht sich nach römischem Ritus als Vorbild der eigenen Hochzeit.

Häufig beobachten wir in der römischen, von Religion und Kultus bestimmten Kunst eine Verflechtung bacchischer Mysterien mit der Einweihung in die Ehe<sup>53</sup>. Aus der Fülle der Denkmäler sei das berühmteste herausgegriffen: der große Fries der Mysterienvilla in

<sup>50</sup> A. Rossbach, Untersuchungen zur römischen Ehe (1853) 367.

<sup>51</sup> Rossbach, a. a. O. 367.

<sup>52</sup> W. Anderson, R. Spiers, Th. Ashby, The Architecture of Ancient Rome (1927) 148 Abb. 32; D. S. Robertson, A Handbook of Greek and Roman Architecture (1961) 303 Abb. 126.

<sup>53</sup> M. P. Nilsson, The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age (1957) 66 ff.; R. Herbig, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla in Pompeji (1958) 59 ff.; B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (Ungedr. Bonner Habilitationsschrift, 1962) 53.

Pompeji<sup>54</sup>. Auch hier finden wir, wie Nilsson<sup>55</sup> es ausdrückt, a mixture of actual rites and mythological material. In den Darstellungen des um 45 v. Chr. großartig ausgemalten Raums vollzieht sich, wie Reinhard Herbig<sup>56</sup> kürzlich gezeigt hat, inmitten realer Opferhandlungen und irdischer Hochzeitsvorbereitungen der mythische Hieros Gamos von Dionysos und Ariadne als ein Vorbild der eigenen Hochzeit. Der Mysterienfries, dem als Gesamtvorstellung die dionysische Weihe der irdischen Braut zugrunde liegt, ist ein anderer Ausdruck der gleichen, schwer in prägnante Schemata zu fassenden Religiosität, aus der heraus auch die Aldobrandinische Hochzeit geschaffen wurde.

Wir gingen aus von der Frage, was die Römer sich unter dem griechischen Bild der Anthesterienhochzeit vorstellen konnten. Im Verlauf unserer Untersuchung sahen wir, daß das griechische Bild in einer durchgreifenden Umformung vor uns steht, deren Sinn sich aus dem Unterschied der Verwendung vielleicht am besten erkennen läßt. Das griechische Vorbild muß ein Tafelbild gewesen sein, das als eine Weihegabe in einem Heiligtum des Dionysos in Athen hing, die römische Umformung ist eine Wanddekoration im Privathaus eines reichen Römers. Während in Athen das ganze Volk durch den Archon Basileus mit der Gottheit in Berührung kommt, ist in Rom der Einzelne um seine Apotheose bemüht. Die griechische, in freier, gelöster Form sich vollziehende Götterhochzeit wird in Rom in ein strenges Zeremoniell eingespant, der griechische Mythos wird römischem Ritus anverwandelt. Die Aldobrandinische Hochzeit wird uns als Werk der frühen Kaiserzeit, das griechische Gruppen- und Figurentypen zu einer neuen Einheit zusammensetzt, erst wirklich verständlich.

<sup>54</sup> A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (1930); R. Herbig, *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla in Pompeji* (1958).

<sup>55</sup> Nilsson, a. a. O. 74.

<sup>56</sup> Herbig, a. a. O. 48.